

Le statut de l'oeuvre d'art comme événement chez David Davies

Roger Pouivet

Volume 32, numéro 1, printemps 2005

Questions d'interprétation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011072ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011072ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Pouivet, R. (2005). Le statut de l'oeuvre d'art comme événement chez David Davies. *Philosophiques*, 32(1), 214–220. <https://doi.org/10.7202/011072ar>

ultime de la théorie de la performance comme ontologie de l'art. Le fardeau de la preuve repose alors sur le contextualiste qui doit proposer une ontologie contextualiste surpassant la théorie de la performance ainsi comprise.

Le statut de l'œuvre d'art comme événement chez David Davies

ROGER POUIVET

Université de Nancy 2 et Archives Poincaré (CNRS)

Roger.Pouivet@univ-nancy2.fr

[Peter Hutchinson] filled some plastic bags with gas and pieces of rotten calabash or something of the sort ... threw the whole business into the ocean... An underwater photographer took pictures of the installation... Genius and process — process and genius!

Tom Wolfe, *The Painted Word*

1.

Il existe deux types d'ontologie de l'art. Le premier consiste à utiliser les concepts clés de l'ontologie, les notions d'objet, de propriété, d'identité, etc., afin d'explicitier le mode d'existence des œuvres. Une telle ontologie, en quelque sorte *appliquée*, examine la question de l'authenticité des œuvres, des modalités de leur exposition, de leur restauration, de la relation à leurs exécutions, à leurs enregistrements, etc. Elle ne recherche pas une conception ontologique générale et unifiée de ce en quoi consiste être une œuvre d'art. Elle est nécessairement pluraliste. On en trouve un bon exemple chez Stephen Davies¹. David Davies pratique l'autre type, tout comme Wolterstorff, Currie, Zemach. Cette ontologie générale et unifiée est dualiste ou moniste, selon qu'elle affirme l'existence d'œuvres relevant de deux catégories ontologiques (les entités singulières et les entités instanciables), ou d'une seule catégorie. David Davies n'affirme pas simplement que certaines œuvres, particulièrement les œuvres relevant de « l'art contemporain » — celles de Duchamp, Beuys ou Acconci — sont mieux décrites en termes d'événements que d'objets ou de produits, que notre seul espoir de les apprécier à leur juste valeur artistique ou esthétique suppose de les tenir pour des événements, comme on pourrait le faire dans une ontologie du premier type. Il affirme que toutes les œuvres d'art, sans exception, sont des performances, c'est-à-dire des événements.

2.

La défense par David Davies d'une ontologie événementielle des œuvres d'art fera date. La lecture d'un livre aussi superbement maîtrisé pourrait (presque)

1. Stephen Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

nous tenter de l'adopter. La méthode cumulative d'argumentation fonctionne bien : on est d'abord dubitatif, puis surpris par l'habileté dialectique de l'auteur et enfin quasiment convaincu. La grande réussite de Davies est d'offrir un statut ontologique digne d'elles à des œuvres « dérangeantes », par exemple les *Trademarks* d'Acconci, marques, dont des morsures, que l'artiste pratique sur son corps², improvisations jazzistiques, sans omettre une interprétation renouvelée des ready-mades duchampiens. Imaginons un béotien, vulgaire, fruste et goguenard face à certaines de ces œuvres. Il soupçonne l'imposture. Pour peu que cet être grossier soit de bonne foi, l'argumentation de Davies va-t-elle le terrasser ? Va-t-il convenir qu'il faisait une erreur (de catégorie) : il croyait avoir affaire à des produits, alors qu'il s'agit de processus. Les photographies des morsures sur le bras d'Acconci, les enregistrements d'improvisations, le pissoir ne sont pas les œuvres d'art, à proprement parler, ce sont des *foci* d'appréciation, des voies d'accès aux œuvres, qui sont des *doings*. Avant de céder aux arguments sophistiqués de Davies, le benêt qui n'aime pas les installations et autres bidules qui peuplent les musées d'art contemporain peut cependant se demander si le philosophe n'a pas produit une théorie *ad hoc*, une théorie pour ces « œuvres »-là, nous contraignant ensuite de l'imposer à toutes les autres, y compris la cathédrale de Chartres, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, la *Recherche du temps perdu* de Proust et le nouveau Radiohead, devenus aussi, par la dialectique de Davies, des processus. Pour sauver Acconci, faut-il perdre Rembrandt, Henry James et les Beatles ? Et surtout le sens commun.

3.

Principe de Schaeffer : « Si on veut décrire la nature de l'art, on ne saurait la réduire à un sous-ensemble choisi en vertu d'un critère d'évaluation : les œuvres "ratées", c'est-à-dire non conformes au critère d'évaluation retenu (quel qu'il soit), participent tout autant de la nature de l'art (relèvent du même "faire") que les œuvres "valides" »³. Dans la définition de l'art, le principe de Schaeffer permet de distinguer un critère évaluatif et un critère descriptif. L'art n'est pas seulement l'art *digne de ce nom*. La détermination de l'extension d'un concept empirique doit être distinguée de la hiérarchisation des objets qui tombent sous ce concept. Le principe de Schaeffer est indiscutable. Il est en revanche discutable de donner comme cahier des charges d'une théorie de l'art d'inclure *tout* ce que d'aucuns tiennent pour de l'art. Principe de Pouivet (si je puis me permettre) : « Pour ne pas pouvoir se limiter à un sous-ensemble évaluatif désigné comme l'art digne de ce nom, une théorie de l'art n'a pas non plus à partir des cas marginaux ou problématiques et elle doit s'en méfier ». On peut même penser qu'elle gagne à partir de cas prototypiques. Je crois qu'une théorie de l'art doit pouvoir s'appliquer aux

2. Davies discute d'autres œuvres d'Acconci et en propose une typologie (p. 195-199).

3. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 360.

disques de rock et aux feuillets télévisés⁴. Mais Acconci fait-il l'affaire ? Le problème est, à mon sens, que Davies a choisi comme prototype d'œuvre d'art des performances, dont le statut d'œuvre d'art — distinct du statut artistique — fait l'objet d'une revendication *contre* le statut commun des œuvres. C'est un peu comme si on choisissait Al Capone comme parangon de vertus, en disant qu'il avait tout de même celles de la mafia...

Comme le fait remarquer Noël Carroll, Clive Bell et R. G. Collingwood défendaient implicitement le néo-impressionnisme et la poétique moderniste de Joyce, Stein et Eliot, Suzanne Langer l'esthétique de la danse contemporaine, George Dickie voulait faire une place à Dada et au ready-made, Arthur Danto pensait indispensable d'avoir une théorie des « indiscernables » artistiques, à cause des fameuses *Boîtes Brillo* de Warhol⁵. Tout se passe comme si Davies voulait penser l'art, tout l'art, coûte que coûte, à partir d'Acconci et consorts.

4.

Méditons quelques exemples :

1. Dans une performance intitulée *Titus/Iphigénie*, Beuys, son chapeau sur la tête, parle à des animaux et leur explique l'art. Un photographe immortalise la scène.
2. En 1917, Jacques Vaché se présente — revolver au poing, en tenue d'officier anglais — à la fameuse première des *Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire. Trouvant la pièce trop « artistique », il menace de tirer sur le public. André Breton promeut ce coup d'éclat au rang d'œuvre d'art lorsque, des années plus tard, il déclare que l'acte sur-réaliste le plus simple « consiste à descendre dans la rue et à tirer, au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (*Deuxième manifeste du sur-réalisme*). Jacques Vaché devient le paradigme de l'artiste sans œuvre.
3. Quelqu'un marche dans la rue en inventant une musique. Elle lui paraît sublime. Arrivé chez lui, il tente de la jouer au piano. Mais il lui semble jouer autre chose que ce qu'il avait dans la tête.

Le premier cas correspond pleinement à la conception événementielle de l'œuvre d'art défendue par Davies. Passons au second et au troisième. Il y a des différences. La performance de Beuys est attendue par « le monde de l'art », photographiée, commentée, appréciée, etc. ; c'est Breton qui *a posteriori* transforme la facétie de Vaché en geste artistique ; l'impression de créer du compositeur purement mental relève d'un mécanisme psychologique.

4. Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : une ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La lettre volée, 2003.

5. Noël Carroll, « Identifying Art », *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 83.

Pourtant, dans les trois cas, l'œuvre serait un processus (expliquer l'art aux animaux, tirer sur le public d'un théâtre, avoir l'esprit musical), pas un produit. Dans (3), il n'y a pas d'œuvre du tout. Y en a-t-il dans (2) et dans (1)? Davies avait le choix entre :

1. Les œuvres d'art sont des performances (*doings*).
2. L'art ne suppose pas qu'il y ait des œuvres.

Il a choisi de dire (1) et pas (2). Avec ses arguments forts, ne pourrait-on pas soutenir (2)? Pourquoi tient-il à (1) plus qu'à (2)? Avec (2), ne serait-il pas ainsi au plus près des intentions de ses paradigmes artistiques?

5.

Si « les œuvres d'art sont des “faire” (*doings*) », qu'est-ce qui ferait défaut à (3) pour qu'il y ait une œuvre? Pas le produit, qui n'est pas l'œuvre, mais son seul *complément*, comme Davies le répète plusieurs fois. Pour lui, le produit sert d'embrasseur à l'expérience esthétique. Il permet parfois son identification. « Embrasseur », ce *complément d'œuvre* est aussi une sorte de *résidu* : des photographies banales dans le cas de Beuys, les affirmations de Breton imposant la métamorphose artistique de la pitrerie de Vaché, l'impression d'avoir été génial, ne serait-ce qu'un cours instant, du compositeur mental méconnu. Si l'œuvre est un processus, le produit est une sorte de ruine.

Mais le produit ne fait-il pas que compléter le processus? Les deux entretiennent une relation de dépendance causale. Si j'écris sur le tableau, l'inscription résulte d'un processus; mais quand le processus s'arrête l'inscription possède une existence indépendante. L'inscription peut être effacée, pas le processus. En revanche, l'existence d'un processus dépend de son résultat ou de son produit. On ne peut l'identifier comme étant *tel* processus qu'à la seule condition d'identifier, au préalable, *ce* résultat ou *ce* produit⁶. Dans le cadre d'une compétition d'athlétisme, l'existence d'un processus consistant à lancer le poids dépend d'une marque que celui-ci fait au sol en retombant. Si un mime fait le geste de lancer le poids, mais qu'aucune marque ne s'inscrit, il n'y a pas eu de lancer du poids. Si quelqu'un, même sur un stade d'athlétisme, chasse une guêpe, en faisant des gestes étonnants, un observateur pourrait croire qu'il lance le poids. Mais non : aucune marque ne s'inscrit. C'est la marque qui *fait* le processus. Évidemment, une marque ne peut être interprétée comme un exploit sportif qu'en étant rapportée au processus dont elle résulte. Mais c'est une dépendance causale, et non ontologique.

6. Un argument du même ordre, mais plus général, se trouve chez Peter Strawson, *Les individus*, trad. fr. de A. Shalom et P. Drong, Paris, Le Seuil, 1973, p. 61 et suiv. (p. 56 et suiv. de l'édition anglaise). Cet argument se conclut par la thèse qu'il existe « une dépendance générale, quant à l'identification, des processus que subissent les choses, à l'égard des choses qui les subissent, et non vice versa » (p. 63 [p. 57]).

6.

Au début du § 43 de la *Critique de la faculté de juger*, Kant dit : « on distinguera l'art de la *nature*, comme le faire (*facere*) est à distinguer de l'agir ou de l'effectuer en général (*agere*), et les productions ou résultats de l'art, considérés en tant qu'œuvre (*opus*), seront distincts des produits de la nature, considérés en tant qu'effets (*effectus*) ». Davies met en question cette distinction fondamentale. Comme le dit Kant, d'un processus ne résulte pas un produit, mais un *effet*. Dans un processus, l'effet, s'il est causalement dépendant (ce qu'un humien conteste), n'a pas besoin d'être anticipé dans le processus sous la forme d'une intention. (Je laisse de côté la thèse créationniste et providentialiste qui fait de tous les effets des produits d'une intention divine.) Davies entend montrer comment le « focus d'appréciation » dépend des intentions. Le produit est alors un élément du processus qu'est l'œuvre d'art. L'œuvre d'art serait moins un processus qu'une *action* dont résulte le produit d'une intention. Mais si c'est au sens où l'est une action que l'œuvre est un événement, nous revenons au cas (3) : il pourrait y avoir des œuvres sans aucun *focus* d'appréciation. Une action dont ne résulte pas ce qui était attendu ou même dont il ne résulte rien reste une action. « Il a essayé vainement de ranger, mais il y a toujours autant de désordre » ne veut pas dire qu'il n'a rien fait. « Il a essayé vainement de faire un poème, mais il n'en a fait aucun » ne veut pas dire qu'il manque simplement à son œuvre un complément, le *focus* d'appréciation, le résidu, la ruine.

7.

Malgré les difficultés déjà examinées, la thèse de Davies se justifierait si la catégorie d'événement était fondamentale. On peut distinguer (A) les philosophes pour lesquels les événements n'existent pas et (B) ceux pour lesquels ils existent. Parmi ces derniers, distinguons (C), ceux pour lesquels les événements sont ontologiquement dérivés (d'entités qui n'en sont pas), et (D) ceux qui pensent qu'ils sont fondamentaux (non dérivés). Parmi ceux-ci, certains (E) pensent que les événements forment les entités fondamentales de la réalité et que tout autre catégorie de choses en dérive, si elles ont seulement une existence réelle. Davies ne précise pas à quelle catégorie (D) ou (E) il appartient. Mais ce n'est pas à la catégorie (C) puisque, au moins, s'agissant des œuvres d'art, il ne les dit pas ontologiquement réductibles à autre chose que des événements. Appartient-il à la catégorie (D*) pour laquelle certains événements sont fondamentaux et pas d'autres ?

Si les œuvres d'art sont des événements, une ontologie de l'art gagne à dire non seulement qu'elles en sont, mais aussi ce qu'ils sont⁷. Certains pensent que les événements sont des changements. Par exemple : une feuille qui

7. Pour une présentation de la métaphysique des événements, voir Peter Simons, « Events », Michael J. Loux & Dean W. Zimmerman (es), *The Oxford Handbook of Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

tombe d'un arbre, se retourner dans son lit, un ballon qui casse un carreau. Les changements lents et continus sont des processus. D'autres pensent que les processus (la croissance d'un arbre, le vieillissement d'une personne) ne sont pas *exactement* des événements. Certains événements, décisifs ou complexes, tout en étant des changements, sont aussi peut-être quelque chose en plus (pensons à la mort d'un proche, au 11 septembre). Un événement qui ne serait pas un changement serait une création *ex nihilo* ou une destruction *in nihilum*. Les œuvres d'art appartiennent-elles à cette catégorie d'événements (si elle existe) qui sont des créations *ex nihilo*? (Pour la destruction *in nihilum*, cela semble invraisemblable.)

Prenons l'exemple du ready-made. Ne serait-ce pas plutôt ce que Geach appelait un changement de Cambridge, c'est-à-dire un changement de quelque chose dans sa relation à d'autres choses; par exemple, devenir plus petit que mon fils suppose un changement réel de mon fils et un simple changement de Cambridge de ma part, puisque je ne change pas de taille. Le ready-made serait un événement, mais comme changement de Cambridge. Toutefois, cette distinction suppose une notion forte de propriété intrinsèque. La notion de propriété intrinsèque suppose l'idée de quelque chose qui n'est pas un événement, et qui a cette propriété. Il est alors légitime de se demander si un ready-made ne suppose pas une théorie substantialiste des artefacts si l'on veut pouvoir ensuite faire du ready-made un événement. Du coup, la catégorisation du ready-made comme événement supposerait d'abord une ontologie qui n'admet pas que des événements. Être un événement, pour le ready-made, relèverait d'une catégorisation ontologique superficielle, parasitaire d'une autre, fondamentale, non événementielle. Davies dit à la fois que les propriétés modales (constitutives) des œuvres sont relatives aux œuvres, et que les œuvres sont des événements. Est-ce compatible? Il recourt au modèle ontologique proposé par David Wiggins. Mais ce modèle n'est-il pas substantialiste? Comment pourrait-il jamais servir dans une ontologie (exclusivement) processuelle et événementielle des œuvres d'art?

Un événement commence et finit (marquant un changement) : cela vaut-il pour les œuvres d'art? Un événement a des parties temporelles : est-ce le cas de n'importe quelle œuvre d'art? Un événement est-il un particulier ou un universel? Quelle conséquence a la réponse à cette question pour la thèse de Davies? N'est-ce pas discutable d'adopter une ontologie générale des œuvres d'art utilisant une notion aussi diablement problématique? Car, malgré ce que dit Davies (p. 116), il n'existe aucune théorie standard des événements dans la philosophie passée et présente. C'est peut-être une bonne raison pour éviter de faire de cette notion la base d'une ontologie de l'art.

8.

Un dernier point, secondaire. Davies attribue à Tom Wolfe une « théorie du sens commun » au sujet de l'art et du jugement esthétique, en gros une théorie qu'il appelle aussi « empiriste ». Il me semble que la critique wolfienne du

théoricisme esthétique : « Il faut connaître une théorie pour comprendre et apprécier » (*First you get the Word and then you can see*) ne signifie pas nécessairement l'adoption d'une théorie empiriste. Wolfe critique un mode de justification sociale d'une pratique artistique, une idéologie, pas une théorie. C'est l'idéologie de la pureté esthétique (représentée par Greenberg). Or cette idéologie que Wolfe critique est intrinsèque à l'empirisme esthétique que rejette Davies. Wolfe pourrait rejeter cette idéologie tout en adoptant, mais pour d'autres raisons, l'empirisme esthétique. Mais le fait-il ?

9.

En philosophie, on peut être sincèrement admiratif de théories qu'on pense fausses. Bien des philosophes impressionnent sans convaincre. C'est mon sentiment à l'égard de ce remarquable livre de David Davies.

Voici le titre : « Le statut de l'oeuvre d'art comme événement chez David Davies »

L'art en action

De quelques ontologies précaires

JEAN-PIERRE COMETTI

Université d'Aix-Marseille I

Jpcomet@wanadoo.fr

Le livre de David Davies, *Art as Performance*, renouvelle pour une large part la réflexion sur l'ontologie des œuvres d'art en s'attachant de manière précise et vigoureuse aux pratiques artistiques qui débordent manifestement les cadres trop étroits forgés par les approches traditionnelles. En cela, il s'accorde avec les tendances les plus significatives qui se sont fait jour dans l'art de la fin du vingtième siècle, bien au-delà de ce que laissaient entrevoir les modèles en apparence les plus innovants ou problématiques auxquels la réflexion sur l'art a pris l'habitude de se référer (de Duchamp à l'art des années soixante et à ce qui en est issu). Le plus souvent, notre réflexion cède naturellement aux attraits d'une *mythologie de l'objet*, centrée sur le genre de propriétés que nous avons l'habitude de privilégier lorsqu'il s'agit de discerner l'être ou le mode d'être des productions de l'art de celui des objets ordinaires¹. Dans *Art as Performance*, Davies prend opportunément congé des schémas ou des conceptions qui nous y poussent ou nous y ramènent en optant résolument pour une démarche destinée à mettre en relief la dimension fondamentalement événementielle et *performative* de la production artistique, autant que des œuvres comme telles. Selon la théorie considérée, les œuvres d'art doivent

1. Davies parle à cet égard d'une « théorie du sens commun », enracinée dans nos manières habituelles de penser, et qu'il résume en quatre points (p. 6 et 7).